

## La casa de Infantes de El Escorial\*

Carlos Sambricio

Hace algunos años, al comentar las intervenciones que Juan de Villanueva realizó en El Escorial, señalaba que su llegada al Real Sitio coincidió no sólo con la celebración del Segundo Centenario de la Obra (por cuyo motivo Fr. Andrés de San Nicolás publica su *Descripción del Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial*) sino con un momento en el que la arquitectura del Monasterio se empezó a entender —en la nueva valoración de la historia— como referencia clásica. Y ello sucedió en un momento en que la Corona cambia su relación con la imagen del Monasterio y así, tras el incendio ocurrido en 1763, Carlos III no sólo se comprometía a reparar lo destruido e indemnizar a quienes, viviendo en el Monasterio, hubiesen perdido sus bienes sino que, en 1767, firmaba una Real Orden por la cual

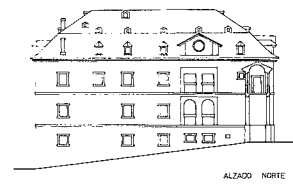
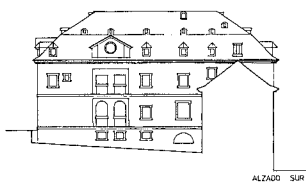
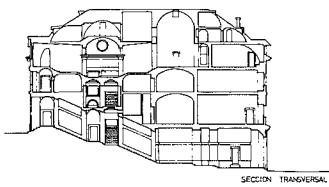
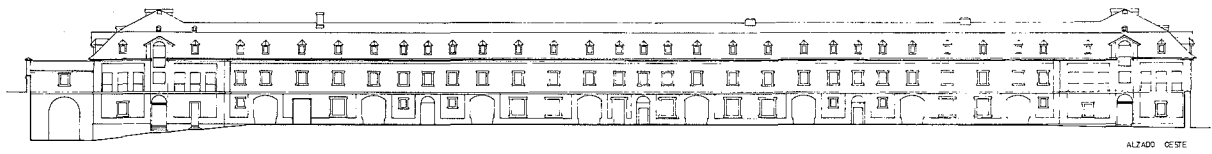
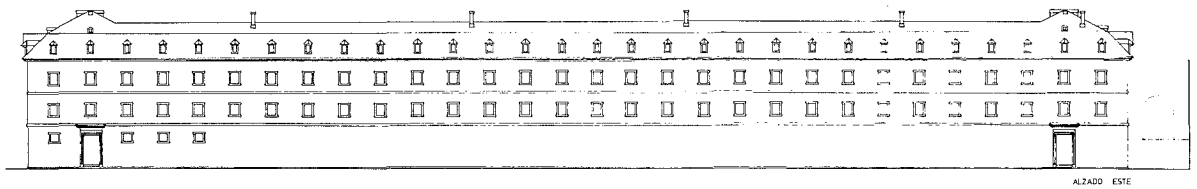
Su Magestad se sirbe guardar se manden y cumplan todas las condiciones y reglas contenidas en el Reglamento hecho de acuerdo con el Real Monasterio del Escorial y aprobado por S.M. para fábrica de las Casas que se quieran construir en aquel Real sitio.

La Orden detallaba, minuciosamente, no sólo quién podía solicitar licencia para edificar en el Real Sitio sino que regulaba la solidez de la fábrica, definía los materiales a emplear, apuntaba la necesidad de establecer instalaciones sanitarias sin vertidos a la calle y obligaba, además, que los planos fuesen aprobados por el Arquitecto Real. Se promulgaba así una normativa más estricta y rígida que las normas que regían en las ciudades españolas, porque si éstas regulaban ordenanzas de aire, agua, fuego y ornato limitándose en realidad a poco más que la composición de huecos en fachadas (sin entrar en lo adecuado de su distribución en planta ni obligar tampoco en cuestiones higiénicas, como sí ocurriera en el Real Sitio)— la Real Célula llevaba la idea de embellecimiento al conjunto de la población, definiendo así una imagen precisa de ciudad. Y establecer tanto la función que ésta debía cumplir como el programa de necesidades de la nueva población lleva a señalar cómo Corte y Villa se entendieron y valoraron desde criterios bien distintos.

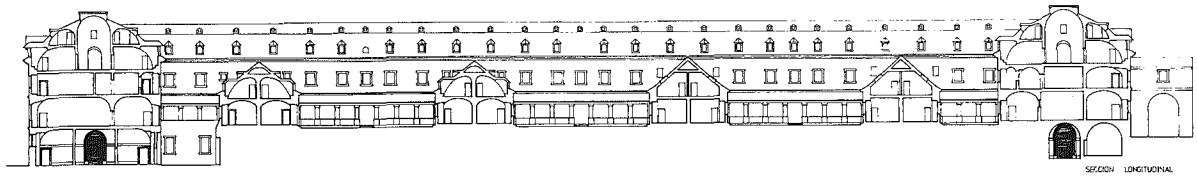
Conocemos la realidad de la Villa de El Escorial en los años finales del reinado de Carlos III gracias a documentación existente en el AHN de Madrid, en la que

(en un pleito que enfrenta la población a Segovia) se describe el lugar; al margen de la Corte, tan sólo vivían allí 115 vecinos: de ellos, quince, eran viudas pobres; once, guardas de los Reales Bosques y una tercera parte del total, jornaleros sin bienes, inútiles además para la construcción. La mayor parte de la población estaba pues al servicio del Rey, debiendo facilitar diariamente la Villa veinte hombres para trabajar en el arreglo de los caminos por donde debía pasar la Real familia. Si tenemos en cuenta la fecha (en torno a 1785) sorprende esta descripción de un núcleo urbano que era lugar de Corte y sólo cabe la explicación que Villa y Real Sitio eran valorados como núcleos urbanos diferenciados: si contraponemos esta descripción con la que Jovellanos ofrece del Real Sitio (tras sus tres viajes al Escorial) o contrastamos con el ambiente descrito por el Marqués de San Andrés, comprenderemos cómo en la nueva población no sólo se buscó que la imagen del Monasterio —su arquitectura— fuese referencia obligada sino, y sobre todo, que las obras realizadas por la Corona respondiesen al deseo de convertir las inmediaciones del Monasterio en parte esencial del núcleo urbano.

Que Fray Antonio de Pontones construyese, en 1770, la llamada Cueva de Montalvo, disponiendo bajo la Lonja el paso que comunica el Monasterio con las Casas de Oficios; que, en el mismo año, Jaime Marquet proyectase y llevase a cabo —por indicación de Grimaldi— el Coliseo o que Juan Esteban edificase el hospital de San Lorenzo, concluyese el empedrado de varias calles de la población o (siempre en estos mismos años y también por indicación de Grimaldi) llevase a cabo algunas de las edificaciones existentes en el entorno (el Cuartel de Guardia Española y Walona; las obras del camino de Galapagar o el vecino puente del Tercio...) demuestra cómo estas piezas juegan un papel fundamental en lo que fue el programa urbano del Escorial «Corte» y su interés es mayor por cuanto asumieron —en su arquitectura— la referencia al lenguaje clásico. Por ello, cuando en 1771 Juan de Villanueva recibe el encargo de construir una casa capaz de albergar —en el núcleo urbano— a los servidores de los Infantes Don Antonio y Don Gabriel, la forma de entender y valorar qué debe ser un Real Sitio ha variado respecto a la que generó los conjuntos tardobarrocos de Aranjuez o La Granja.



4

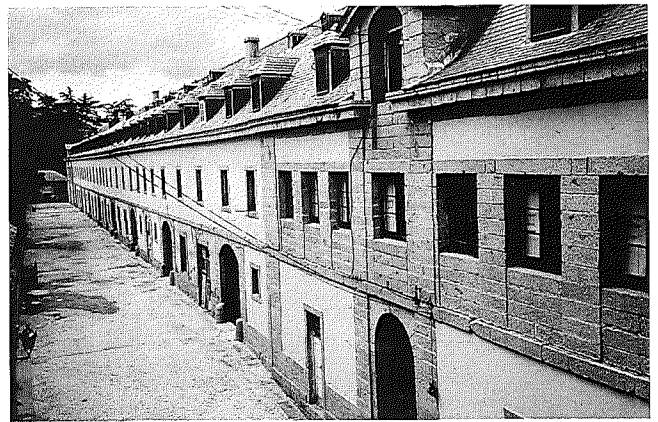


4. Alzado y Secciones de la Casa de la Reina y Casa de Infantes. Dibujo de Pedro Moleón.
5. Casa de Infantes. El Escorial.
6. Fachada posterior de la Casa de la Reina y Casa de Infantes.

5



6



Como arquitecto de la orden Jerónima, poco antes Villanueva había actuado ya, por Real encargo, en la fachada Norte del Monasterio —alterando la original disposición de puertas y huecos— se le encomendaba ahora (por indicación del Duque de Béjar) la realización de un nuevo edificio del que se fijaba su línea de fachada: frente al Patio de Reyes y *...en continuación con la alineación establecida por la Casa de la Compañía, de forma que se complete* —en un plano contiguo— con todo el frente oriental de la Lonja. El proyecto debía ubicar los servicios de la Real Casa, dando respuesta —desde la arquitectura— a un edificio de viviendas del que no se precisaba su programa: pero además de su construcción, se buscaba trastocar la imagen inicial concebida por Sigüenza del Monasterio entendido como pieza exenta, urbanizándose para ello el espacio de la Lonja, integrándole en la población y buscando que la dicotomía existente entre Villa y Real Sitio diese paso a un único núcleo urbano: valorada entonces la construcción de la pieza encargada a Villanueva como charnela entre un Monasterio aislado en el paisaje y la antigua Villa, buscándose definir el nuevo espacio urbano de la Corte, la fuerte presencia del lenguaje herreriano se convertía —como referencia formal— en importante condicionante para resolver el problema

Quizá el solar asignado fuese —desde la referencia urbana— el idóneo: pero definir en tal punto una pieza arquitectónica presentaba —por su escaso fondo, al estar en la falda de la ladera— evidentes dificultades: debido a ello Villanueva no podía tratar las cuatro fachadas de forma singular y solo una de ellas (la principal) se compone desde la referencia al Monasterio. Consciente que lejos de haberse allí formulado el orden *español o herreriano* que propugna Castañeda en su «Perrault», lo que sí existe —ajena a relaciones canónicas— es una imagen arquitectónica singular, consecuencia de cómo se valoran las dimensiones del conjunto, de cuál es la relación entre los volúmenes o cómo se tratan macizo y hueco en fachada, de cómo se disponen las buhardillas sobre ventanas, recurriendo al esquema de ejes... Villanueva —que conoce bien la composición del lenguaje herreriano (por cuanto que ha sido capaz de alterar la fachada Norte)— en su propuesta buscará repetir la composición y tratamiento de huecos y macizos para lo cual enfatizará, como ocurre en el monumento, el tratamiento de la línea de imposta en fachada y recurre formalmente incluso a referencias tales como las «orejas» que enmarcan las ventanas. Valorando la fachada de la Casa de Infantes no desde el orden escurialense que alguno ha pretendido encontrar y sí desde la imagen, desde la referencia al conjunto que forma el Monasterio con las Casas de Oficios, la voluntad por supeditarse a lo existente fue ya destacada por Ponz, en 1773, al señalar como

... se va ejecutando bajo la dirección del Sr. Villanueva, arquitecto del Escorial. Y aunque no excede los adornos exteriores a las antiguas Casas de Ofi-

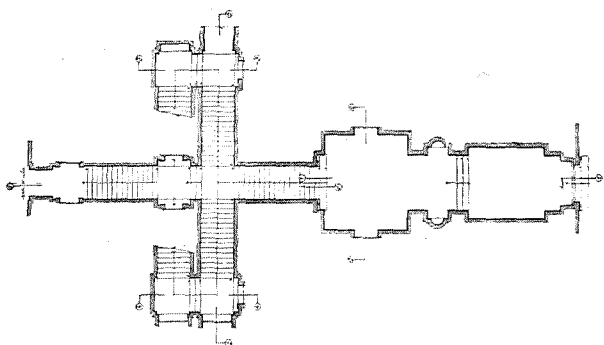
cios, para guardar conformidad con ellas sin embargo ha manifestado este profesor su habilidad en las partes posteriores, escaleras y distribución de este edificio.

#### LA FACHADA PRINCIPAL

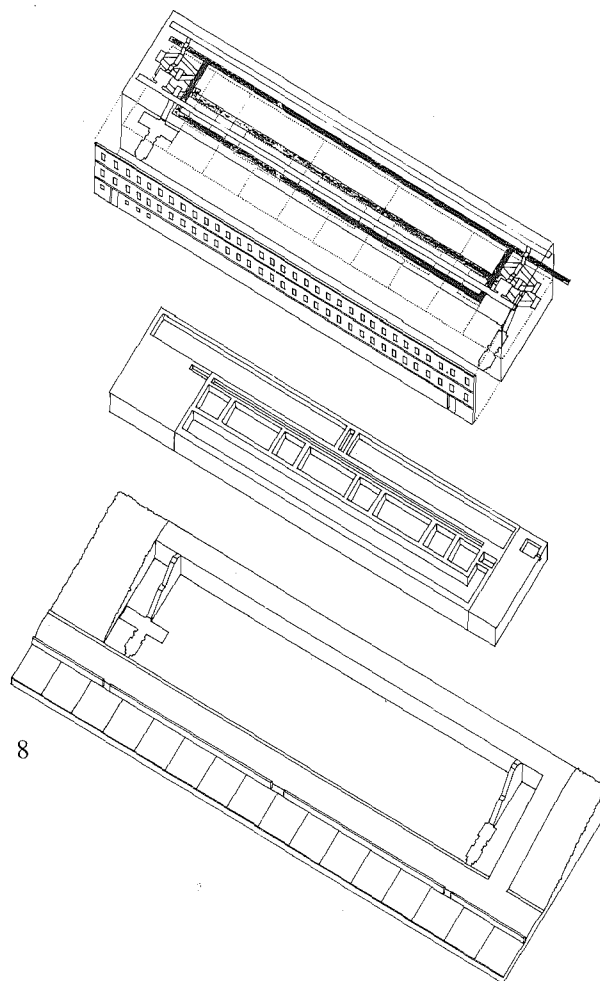
Obligado a ceñirse a la línea de fachada y estando determinada la altura del proyecto por las dos Casas de Oficios que ideara Herrera, y debiendo ajustarse a la estructura del terreno (solar de poco fondo y con fuerte pendiente) Villanueva divide longitudinalmente la fachada principal mediante dos líneas de imposta y una de cornisa: disponiendo la parte inferior del edificio como muro ciego, valorado como enorme cuerpo basamental o zócalo donde —frente a la imponente cantería del muro ciego— destacan dos portones que marcan el acceso al edificio, en el cuerpo superior se retoma la composición que define la imagen del Monasterio y articula el juego de vanos y macizos que caracteriza aquel lenguaje. Frente a un cuerpo bajo sin apenas huecos o ventanas, la línea de imposta presenta un tratamiento bien distinto: la voluntaria adopción de dos tratamientos tan diferentes refleja cuánto el edificio busca integrar el monumento con el entorno urbano, para lo cual la fachada principal sería un ejercicio donde Villanueva renuncia conscientemente a la originalidad formal, supeditándose a la presencia del Monasterio. Valorada como falsa fachada, como telón escenográfico que oculta cuanto ocurre en su interior, su vocación es supeditarse al lenguaje clásico propuesto desde Monasterio, disponiendo incluso el acceso desde la referencia a éste.

Al estudiar D. Fernando Chueca, hace ahora algunos años, la obra de Villanueva, y analizar el conjunto de la Casa de Infantes y de la Reina, hacía especial hincapié en la compleja estructura de las escaleras y, en el levantamiento de plantas y secciones, enfatizaba el papel que desempeñaba la estructura de las cajas en el edificio; entiendo sin embargo, a riesgo de equivocarme, que abstraer o enfatizar excesivamente su presencia sería contradictorio con el citado comentario de Ponz, (*... su habilidad... en las partes posteriores, escaleras y distribución de este edificio*), conviniendo plantear la composición de fachadas principal y posterior, la articulación de pasillos y el estudio de las viviendas paralelamente al análisis de las escaleras; cada uno de estos temas se plantea y soluciona desde supuestos distintos: pero valorados en conjunto reflejan cómo, para Villanueva, la categoría de lo complejo tiene un alcance que contrasta con la sinceridad formal que algunos buscaban, en aquellos años, en la arquitectura.

La situación de los ejes de escaleras se supedita a la composición de la fachada: en ella no existe —ni en el cuerpo inferior ni en el superior— resalte o adorno que enfatice un punto concreto y lo único que rompe su monotonía son los dos portones. ¿Por qué dos y no uno



7



8

7. *Planta de la escalera de la Casa de la Reina y Casa de Infantes. Dibujo de Chueca.*
8. *Organización de escaleras y disposición de pasillos en la Casa de la Reina y Casa de Infantes. Dibujo de Barbero, Martín López y Nollf.*
9. *Casa de la Reina y Casa de Infantes. Pasillo primera planta.*
10. *Casa de la Reina y Casa de Infantes. Pasillo segunda planta.*



9



10

solo? ¿por qué no un único acceso principal, central, disponiéndose en cambio uno en cada extremo? La respuesta es clara: el Portón situado más al Sur se dispone a eje con el acceso al Patio de Reyes mientras que el dispuesto más al Norte ni está alineado con el camino que bordea la Lonja ni tampoco con su acceso a la Lonja, con lo que su ubicación queda condicionada por la una composición simétrica, forzado por el eje que comunica el acceso a la Basílica con el nuevo edificio.

No sólo un acceso jerarquiza al otro sino que una de las cajas de escalera —lo que explicaría sus diferencias de trazado— domina sobre la otra, al disponerse sobre el acceso principal, lo que plantea el problema de conocer cuánto, en el interior, existen diferencias entre el modo de disponer las habitaciones. Y si es la referencia exterior del Monasterio quien determina la composición de fachada (en un edificio que recordémoslo, en su cuerpo bajo no tiene más realce que estos dos accesos), cuando se llega a lo que se define como «Patio de carruajes» vemos cuánto la fachada posterior del edificio se concibe de manera distinta, desde diferentes supuestos compositivos.

#### LA FACHADA POSTERIOR

Comentando sobre la disposición de esta fachada, Moleón ha señalado cómo el tratamiento del muro, *las impostas, guarniciones, cornisa y cadenas de piedra en las esquinas, se recortan sobre el plano enfoscado con la intención de tratar este frente como alzado secundario del que nunca es posible una visión frontal y completa*: es cierto, como apunta, que nunca el espectador logrará tener una imagen frontal y completa de ésta, por cuanto que la única visión posible es desde la población (la parte superior de lo que hoy es la calle Floridablanca); en ese punto lo que destaca en esta fachada es que la zona correspondiente a las escaleras se enfatiza mediante grandes ventanas cuyo objeto es —aparentemente— iluminar la caja y que, por su diseño, dan a ambos núcleos un carácter singular que destaca en la composición general: hasta aquí, el esquema de la fachada posterior; sin embargo, al observar el alzado general de este frente es cuando vemos aparecer singularidades que merecen ser analizadas en detalle.

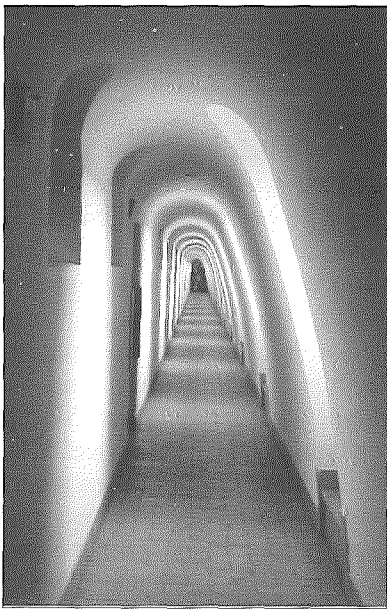
Lo primero que extraña es ver que las proporciones de la fachada posterior son diferentes a las de la principal: como consecuencia de la diferencia de cota existente, al desaparecer el muro ciego antes se entendía como zócalo la línea de imposta que dividía el cuerpo inferior del superior se corresponde ahora con el nivel de suelo. Y si en la fachada a la Lonja las dos plantas situadas por encima del cuerpo ciego eran tratadas de idéntica forma (al no existir diferencia en el ritmo de huecos ni en la dimensión de los mismos, disponiéndose además las ventanas a eje con las buhardillas) ahora, en la fachada del Patio de Carruajes, cada una de ellas se trata de modo diferente.

Valorando —en la fachada posterior— de manera diversa las ventanas de la parte baja y superior al darles proporciones distintas, diferencia también los huecos de entradas de carruajes de las puertas que permiten el acceso al corredor interior desde el que se distribuyen las viviendas. Jerarquizando y matizando el sentido y dimensiones de cada uno de los elementos que aparecen en la fachada posterior, la diferencia que aparece con la otra es evidente: frente al plano que mira a la Lonja, donde todo el cuerpo superior recibía un mismo tratamiento y el ritmo de muro y huecos se concebía en función de la imagen del Monasterio, donde los recursos utilizados eran siempre los mismos y expresados de forma idéntica, la fachada posterior se organiza desde una variedad de elementos utilizados y una libertad compositiva que no existe en el otro testero, rompiéndose incluso la «monotonía» de la fachada al tratarse ahora de forma diferente cada una de las alturas. Si antes dos ejes (los marcados por las puertas frente a la Lonja) definían compositivamente la fachada, ahora, en la posterior, en la ordenación de los huecos de esta fachada (al agregarse los ventanucos junto a las puertas; al variar la dimensión de las ventanas o, incluso, al flanquearse las puertas de acceso por dos arcos que definen los pasos a las caballerizas) se definen tres ejes que, junto con los dos marcados por el modo en que se vuelcan al exterior las cajas de escalera, definen uno central.

¿Por qué esta diferencia en la composición de una fachada y otra? ¿qué sentido tiene ahora ese tratamiento de huecos? ¿por qué, por ejemplo, los tragaluces solo aparecen junto a los grandes accesos que iluminan la entrada? Las respuestas inmediatas se podrían plantear desde supuestos compositivos: los tragaluces enfatizan dónde se sitúan los accesos al corredor y diferencian los mismos del paso a las cuadras, del mismo modo que, ahora las ventanas aparecen alternadas, con dimensiones contrapuestas... podrían tener idéntico fin: pero es evidente que la intención es romper el ritmo —la cadencia, casi monótona— de ejes que caracterizaba la fachada principal (una fachada neutra con dos ejes compositivos laterales) y este voluntario tratamiento tiene un alcance o un significado importante.

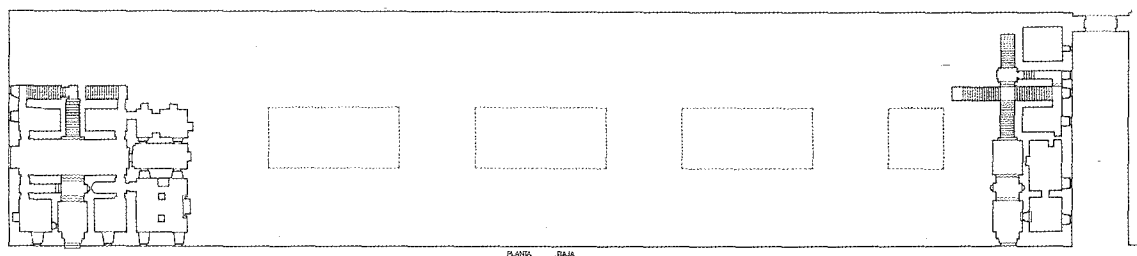
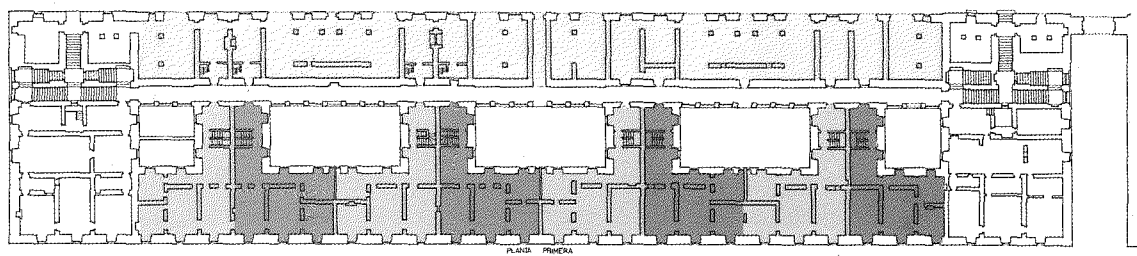
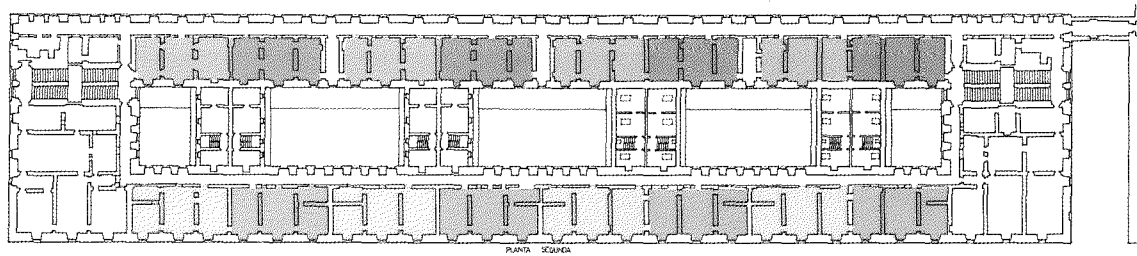
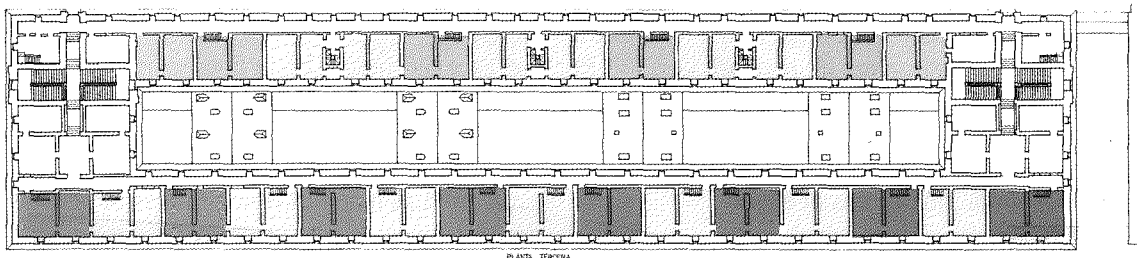
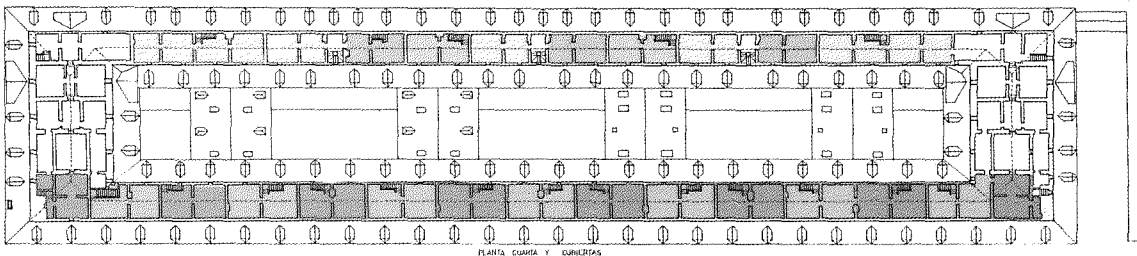
A la vista de estas diferencias compositivas ¿podría decirse que una de las fachadas es, «canónicamente», más correcta que la otra? Establecer una jerarquía de una frente a otra basándonos en criterios de «lenguaje herreriano» sería equivocado por cuanto que entiendo, precisamente, en la que compone el «Patio de Carruajes» donde Villanueva repite algo que ha observado al estudiar tanto el frente Norte como el Oeste del Monasterio: Si allí —en la línea de cornisa— el orden entre ménsula, pilastra y ventana se hacía variar precisamente para resaltar y enfatizar la presencia de las pilastras que marcan el ritmo de las fachadas, lo que ahora lleva a cabo —al aglutinar huecos, enmarcar puertas y portones o definir ventanas de mayor o menor tamaño— es recurrir a la licencia que viera en el





11

11. *Casa de la Reina y Casa de Infantes. Pasillo tercera planta.*
12. *Casa de la Reina y Casa de Infantes. Organización de las viviendas en las diferentes plantas.*



12

Monasterio: ejercicio clasicista —al tomar la imagen de la pieza clásica como referencia— donde la cita no es a los elementos de un lenguaje sino al modo de componerlos. Sucede así que cada una de las fachadas se organiza —siempre desde la referencia a la arquitectura herreriana— desde criterios distintos y la consecuencia será la sorprendente presencia de un edificio articulado en una fachada en base a dos ejes dispuestos casi en los extremos, mientras que la otra se ordena desde cinco ejes que marcan un ritmo completamente diverso.

La complejidad existente en la fachada posterior no se percibe desde la principal. Desde ésta, es imposible imaginar que la organización interior del edificio se establece tanto en función de los ejes de escaleras situados en los extremos como por los otros tres definidos en la posterior. Capaces —suponemos— de articular a su vez la distribución interior, de nuevo la nota de Ponz

se va ejecutando bajo la dirección del Sr. Villanueva, arquitecto del Escorial, y aunque no exceden los adornos exteriores a las antiguas Casas de Oficios, para guardar conformidad con ellas, sin embargo ha manifestado este profesor su habilidad en las partes posteriores, escaleras y distribución de este edificio

debe ser releída, buscando comprender el sentido que tiene la referencia a «las escaleras y distribución de este edificio».

#### LA ORGANIZACIÓN DE LAS ESCALERAS Y PASILLOS

En el interior, las escaleras son la parte más interesante... Una cosa es indudable: provienen estas escaleras de aquellas típicas de los palacios romanos modernos, con sus profundos y un tanto angostos vestíbulos y sus tramos encañonados entre sus muros: recuerdan la escalera de dos ramas simétricas del Palacio de la Consulta, en Monte Cavallo.

Si para Chueca la referencia a la cultura romana de Villanueva era determinante, Moleón iba más allá al entender cómo

... la forma de resolver el cuerpo de escaleras anticipaba un esquema compositivo muy apreciado por nuestro arquitecto y que podremos reconocer con mayor claridad en otros momentos... son estos dos núcleos laterales los que fijan la atención en el interior del edificio y en ellos se resume el mayor interés de Villanueva por definir, junto a los corredores de distribución los ámbitos de mejores cualidades espaciales al no tener la servidumbre de las compartimentaciones más ajustadas de las viviendas. El esquema compositivo... consiste en establecer la ordenación esencial del espacio mediante dos ejes ortogonales entre sí y de distinto significado. Uno de ellos actúa como eje de composición o de simetría y conecta, mediante un recorrido interior, dos puntos alineados sobre él; En la Casa de Infantes este eje

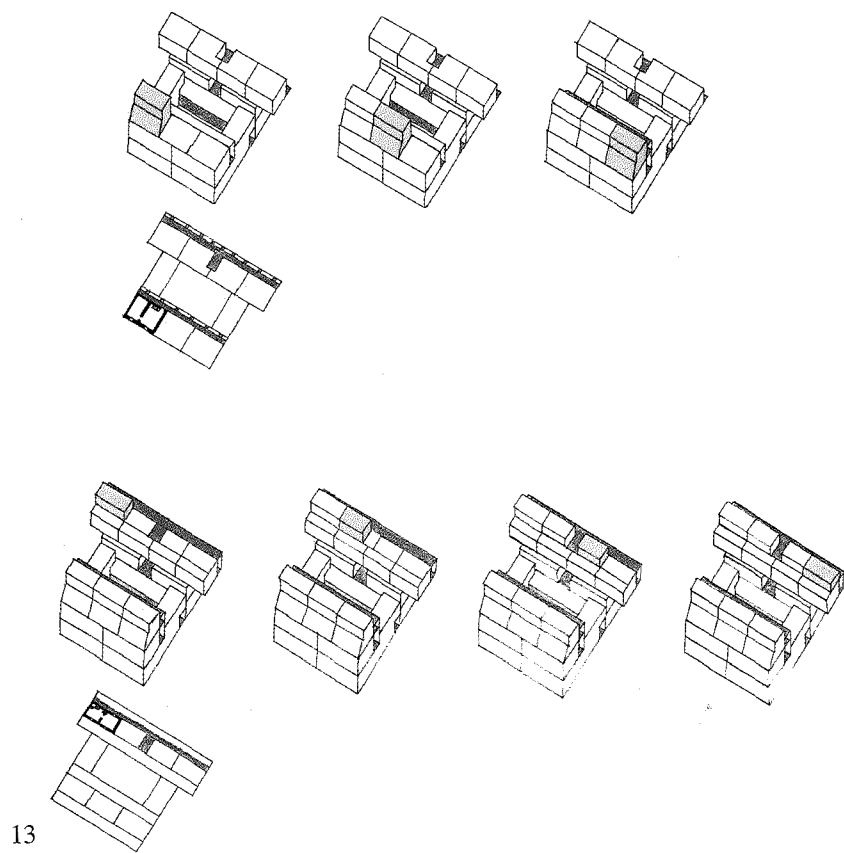
sería el que se ciñe al tramo central de las escaleras y que relaciona la entrada principal con la entrada desde el patio posterior... El segundo, perpendicular al anterior sería el de circulación interna del edificio, eje de tránsito que conecta las distintas dependencias y actúa como línea que rige los espacios que se agrupan de continuidad... este segundo eje comunica... los dos núcleos laterales de las escaleras con los patios interiores.

Frente a la opinión de Chueca (que sólo destacaba uno) o Moleón (quien acertadamente señalaba la existencia de dos ejes, ortogonales, que organizan el interior) al recorrer el interior del edificio resulta patente que el «eje de circulación interna» que se desarrolla longitudinalmente al edificio presenta una sorprendente característica por cuanto que cada una de las plantas se resuelve de forma distinta. Y la complejidad en la disposición de los corredores se produce tanto porque en alguna planta aparecen dos y en otras sólo uno, como por el hecho que no se encuentren dispuestos en una misma vertical. Pero además, recorrer longitudinalmente la pieza permite encontrar, en el interior del bloque, cinco patios (tres mayores y dos menores, situados en los extremos) y no uno único, con un desarrollo longitudinal. En este sentido podríamos destacar que si desde la Lonja es imposible intuir la presencia de patios en el interior, desde la fachada posterior, por el contrario, sí se intuye su existencia por cuanto que las puertas de acceso a caballerías, portones, ventanas, tragaluces... citados se articulaban en torno a ejes que, precisamente, se corresponden con dichos patios.

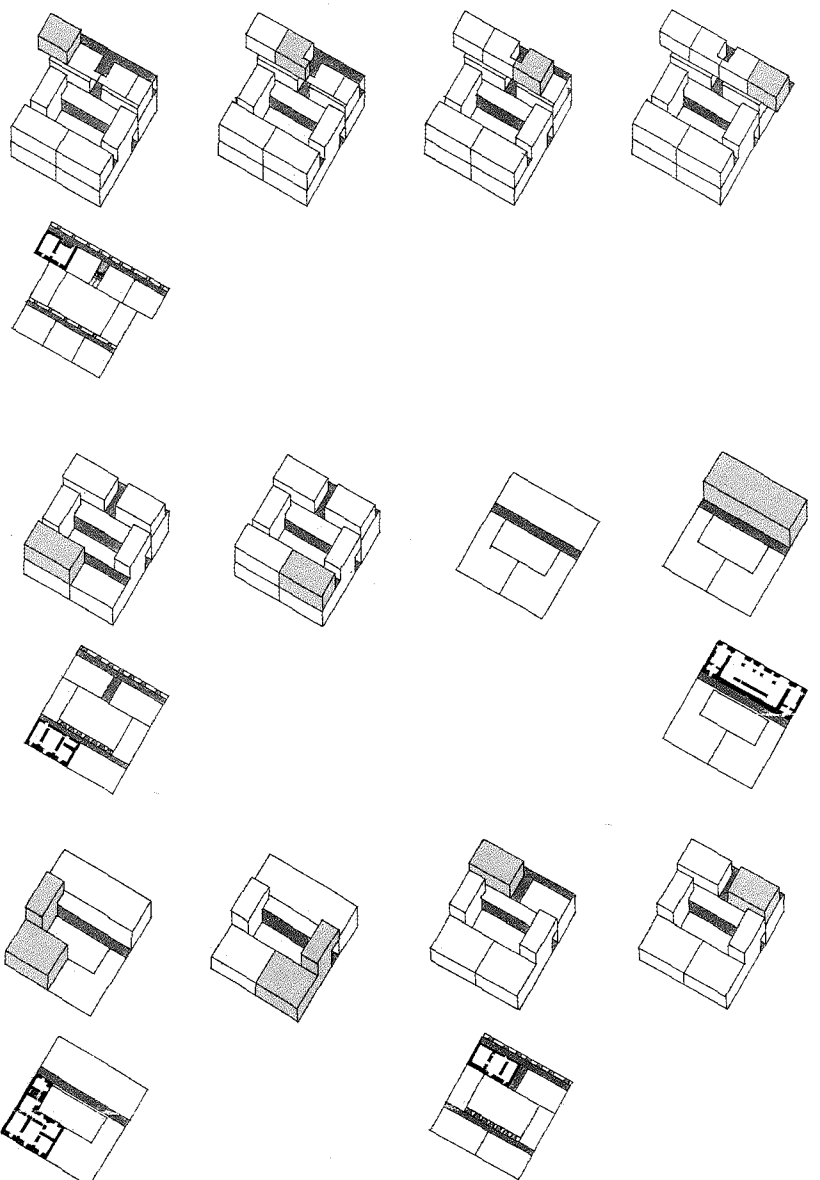
Para representar tanto las posibles circulaciones a lo largo del edificio como la relación entre patios y fachada posterior convendría realizar un levantamiento axonométrico que, además, ayudaría a comprender cuánto la estructura del edificio determina el proyecto mismo. La lógica del proyecto de Villanueva aparece cuando comprobamos cómo el edificio se organiza sobre la existencia de seis muros de carga que recorren longitudinalmente la pieza, arriostrados por doce transversales que delimitan el espacio: el ancho de cada una de estas dobles crujías es igual, por otra parte, al mismo que tiene el patio. Podemos comprobar, además, cómo los espesores de muro difieren: existe uno menor, que corresponde tanto al ancho de la crujía del pasillo como a la crujía de la escalera, al ancho del faldón y se corresponde también al pasillo de las buhardillas. La segunda crujía, por el contrario, corresponde al ancho de la vivienda; y cuando —como sucede en la planta baja se trastoca en la ubicación del pasillo, ocupando éste parte del patio (y concibiéndose las Caballerizas como unión de la crujía correspondiente de pasillo junto con la correspondiente a vivienda) la presencia del elemento vertical, mediante una línea de pilares, se mantiene.

Que existan cinco patios (y no uno sólo) no es tanto un problema compositivo como constructivo: en el caso de organizarse un gran patio central hubiese sido

13. Casa de la Reina y Casa de Infantes. Disposición de las viviendas en los módulos.  
 14. Casa de la Reina y Casa de Infantes. Disposición de las viviendas en los módulos.



13



14



necesario organizar cuanto menos una o dos crujías que sirviesen a riostrar los dos elementos laterales. En realidad la existencia de los patios se entiende desde la evidencia de una doble solución: en primer lugar, por cuanto que Villanueva organiza un módulo en planta y en segundo lugar, por cuanto que es respuesta mimética a la solución dada en el propio Monasterio (en el patio de carruajes del Palacio de los Borbones, por ejemplo) organizando un cuerpo bajo que une dos crujías independientes.

La existencia de los patios va íntimamente ligada a la ubicación de las escaleras: si compositivamente Villanueva disponía éstas a eje con el acceso del patio de Reyes (subordinando la fachada principal al Monasterio, por cuanto que organizar una puerta central sería «competir» con el monumento) llevar estas a los extremos supone simplificar la ordenación del proyecto: al dividir toda la pieza en cinco módulos, utiliza los extremos disponiendo medios patios y organiza, en su espacio restante, la caja de escaleras. Además, en la composición de las escaleras juega con una única medida que corresponde al ancho de pasillo, disponiendo de todo el espacio central para proceder a una operación que caracteriza la composición del edificio como es la organización de un conjunto de módulos. Visto entonces cuánto ejes y patios definen la idea de unos módulos volumétricos organizados alrededor de los patios, se hace necesario realizar el estudio de las viviendas. Y en este sentido, utilizando los levantamientos realizados primero por Moleón y luego por Paula Nolf, Santos Martínez y Mercedes Barbero, podemos definir en la Casa de Infantes un total de 19 tipos diferentes de viviendas, por lo que parece evidente que su distribución y situación tiene un interés que, hasta el momento, no ha sido destacado.

Es evidente que, a lo largo de casi doscientos años, se han realizado en las viviendas de la casa de Infantes y Casa de la Reina numerosas obras y reformas, innumerables cambios y transformaciones en su estructura (de hecho existen pruebas patentes de reformas en algunas) y, al mismo tiempo, ciertos datos de época son difíciles de conocer: si nos atenemos a la norma que marcaba la necesidad de establecer bajantes, no existen documentos ni planos originales que detallen dónde se encontraban aquéllos. Parece sin embargo que 19 tipos diferentes de vivienda son demasiados: unas, con doble altura y con una superficie aproximada de 270 m. y otras, por el contrario, de apenas 40 y también con escalera interior, contrastan con viviendas de 180 m., de 70... siempre con diferente programa.

Sorprende además, al estudiar sus plantas, su originalidad tanto frente a los ejemplos que en esos momentos ofrecen los tratados franceses (la referencia a Briseux, Le Muet, Blondel o Neuforge es obligatoria) como a las propuestas difundidas por Pló, Bails o Valzania, a las soluciones dadas en las Casas de Oficios de los Reales Sitios de Aranjuez o La Granja o, incluso, a las difundidas por la Academia en sus ejercicios. Al estudiar entonces las diecinueve soluciones existentes,

las dudas que se plantean son inmediatas: ¿cuántas existen de cada tipo y dónde se sitúan? ¿existe una jerarquía de unas con respecto a otras o, lo que es lo mismo, se conciben sin cuestionarse quién sería su posterior ocupante? ¿hubo un estricto programa que señalaba la necesidad de concebir viviendas para los nobles y, proximas a ellas, viviendas para los criados? ¿Cuáles se proyectan en espacios que pudiéramos valorar como residuales y cuales, por el contrario, han sido generadoras de la ordenación principal? ¿Cuáles se disponen dando a la fachada principal y cuáles, por el contrario, miran hacia la posterior? ¿cuál fue el uso que en su día se hizo de las mismas? ¿dónde quedaban situadas las cocinas y servicios en cada una? ¿cómo se cumplió la norma dada por el Rey sobre la organización de bajantes?... El estudio del espacio doméstico en la segunda mitad del XVIII ayudaría a aclarar las dudas de lo que hoy sólo conocemos de forma vaga a través de relatos, memorias o descripciones, como sucede por ejemplo al relatarnos Galdós, en sus Episodios, las andanzas de Gabrielillo en El Escorial, todavía criado de Amaranta.

¿Qué podemos deducir del estudio de las viviendas? Si llevamos éstas —uno a uno— a las plantas (semisótano, baja, primera, segunda y buhardillas) veremos que se articulan de forma ordenada, marcando un ritmo propio. El aparente caos compositivo tiene una lógica que se basa en la repetición: y si en lugar de representar éstas en planta lo hacemos volumétricamente, veremos cómo la existencia de tantos tipos diferentes tiene sentido, por cuanto que los volúmenes se maclan entre sí, configurando un módulo espacial que se desarrolla en torno al patio. Y es en base a un módulo tridimensional que repite a lo largo del eje longitudinal como se configura el edificio.

La originalidad de las viviendas, lo que confiere carácter singular y excepcional frente a las difundidas en los tratados de la época es su capacidad de ser concebidas como parte de una unidad superior (módulo tridimensional donde se maclan las diferentes soluciones) que se organiza en torno al patio. Hasta ahora, la idea de una vivienda que se repetía en un número indefinido de veces era conocida, pero lo que no habíamos visto era la idea de un módulo tridimensional, configurado por viviendas de diferente superficie —y volumen— que se maclan formando un cuerpo sólido. Sabemos, si, que en la segunda mitad del XVIII se diseñaron viviendas con objeto de ser repetidas sistemáticamente tanto alineadas dentro un mismo bloque como agrupadas en él, pero valorándose siempre como única solución para toda una población.

Partiendo de las experiencias realizadas a comienzos del siglo por los ingenieros militares en los proyectos de nuevos cuarteles (cuando se sustituye la idea de grandes dormitorios con literas por un núcleo de habitación, capaz para cuatro personas, que se repite a lo largo del edificio) a lo largo del XVIII se desarrolló una reflexión sobre la vivienda que, entiendo, hasta ahora no estudiada y que sin embargo fue singularmente importante:

los ejemplos de viviendas en Sierra Morena o Nueva Andalucía; la adopción del mismo tipo en la colonización de ciertas nuevas poblaciones americanas; las viviendas del Grao valenciano; las propuestas de Llovet para la Marina de Santander; los proyectos formulados por ciertos empresarios privados en Barcelona, en los momentos en que el Raval conoce su transformación como zona industrial, para construir viviendas destinadas a los obreros de las fábricas de hiladas o la propuesta de Ugartemendia para la reconstrucción de San Sebastián se conciben simultáneos a los proyectos de arquitectura industrial (canales, arsenales o fábricas) donde la voluntad por establecer un módulo que se valora y concibe desde la racionalidad del espacio y desde una primera economía del gesto.

Aparentemente Villanueva opta, en la polémica que en esos momentos se plantea entre *belleza y función*, por una respuesta que —en principio— no es la que debería esperarse de un arquitecto formado en Roma: leer, en este sentido, las opiniones de Sánchez Bort sobre arquitectura (los edificios deben ser *agradables, cómodos y magníficos*) contrasta, por ejemplo, con los conceptos de *decoración* o *hermosura* de las fábricas (... *la hermosura de las fábricas es aquella perfección real o aparente que agrada a nuestros ojos*, se dirá en el *Tratado de la decoración y hermosura de las Fábricas*). Por ello el estudio de las viviendas debemos plantearlo desde la referencia a la lógica de un espacio casi industrial, buscando comprender cuánto el análisis de las circulaciones nos conduce a un aspecto igualmente importante como es el sentido que cobran los espacios aparentemente residuales que aparecen adosados a la fachada posterior o el todavía más complejo el problema de la organización de los módulos laterales, con espacios caracterizados por ser una sola estancia con poca superficie, situada de forma independiente en la sucesión de viviendas, destinados bien a almacenes o bien a caballerías. Y la valoración de estos espacios nos permite comprobar cómo en cada uno de los módulos se presentan no sólo todos los tipos de viviendas sino también un elemento de servicio, situado en el nivel de acceso a la calle posterior.

A partir de este punto, el estudio de cada uno de los tipos de vivienda —y, sobre todo, el análisis de cómo se maclan; de cuál es el sentido de cada corredor o cómo se articulan las escaleras interiores de las viviendas con doble altura— cobra interés en sí mismo, del mismo modo que se abre un amplio abanico de análisis a temas no enunciados hasta el momento: estudiar, por ejemplo, cómo las viviendas que aparecen en la planta de buhardillas actúan como elementos de enlace entre dos módulos, siendo por tanto comunes a ellos o —al analizar el sentido de las escaleras— señalar cómo al término de estas aparece una gran sala-vestíbulo, con un espacio bruscamente expandido en altura y una iluminación cenital que recuerda el tratamiento de luz existente en la lucerna del Refectorio en el Monasterio: concebida como charnela entre la escalera y el corredor cercano, el propio tratamiento de los pasillos —con su

singulares bóvedas—, su conexión con los patios y el exterior y el tratamiento dado a la luz adquiere una relevancia no comentada hasta el momento y que entendiéndolo sería preciso analizar en detalle.

¿Qué deducimos tras estudiar el proyecto de Villanueva? Lo primero que sorprende es la complejidad de un proyecto en el que destaca tanto la renuncia a la originalidad en la fachada principal como de la propia distribución interior del proyecto; entendido como conjunto de contradicciones, podría, igualmente, contrastar el hecho que busque definir dos ejes en una fachada (lo que supone romper la idea de centralidad). Y como —por el contrario— mediante la definición de cinco ejes en la parte posterior lo que provoca es, precisamente, una composición antagónica o señalar como el diseño de las viviendas parten del apriori de un módulo espacial, donde éstas se maclan en torno a un patio... Cada una de estas reflexiones demuestra un hecho indudable: el modo que Villanueva tiene de entender la arquitectura tiene poco en común con el Saber ilustrado que en esos mismos años se difunde desde la Academia.

¿Hasta qué punto ha sido la arquitectura del Monasterio —y no ya la imagen exterior del mismo— la referencia en su razonar? ¿en qué medida las intervenciones que él ha visto en el edificio —el doble proyecto que supone el paso de la Galería de Convalecientes a Casa de la Botica; el modificar tanto la Torre de la Botica y la de los Doctores, al intentar igualar los anchos de las torres; el afeitado de pilastras, en la fachada de Poniente, al modificar la inicial e integrar el gran testero que marca el acceso al patio de Reyes; las reformas de ventanas en balcones, en la fachada Sur...— le conducen a razonar sobre algo no valorado hasta el momento: el carácter paradigmático de la arquitectura escurialense se encuentra no ya en la imagen que el Monasterio proyecta sino, por el contrario, en la propia complejidad de su programa, en el modo en que se resuelve —en una misma máscara— un palacio, una iglesia, un convento y un colegio. Villanueva ve entonces en el frontispicio de Castañeda algo que nosotros, todavía, no hemos apreciado: confundiendo la Columnata del Louvre con la imagen del Monasterio, hemos entendido que la propuesta española consistía en sustituir una referencia clásica por otra sin comprender que la intención de Castañeda quizá fuese distinta por cuanto que lo muestra en la lámina no es tanto la imagen exterior del edificio como su planta.

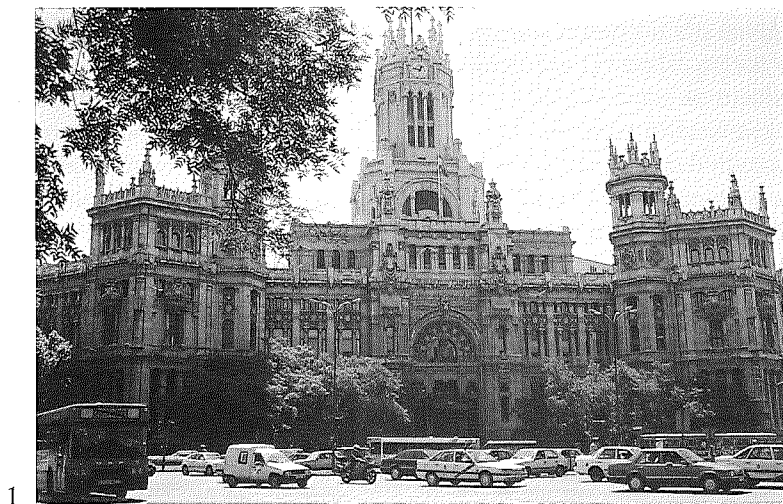
¿Ejercicio historicista entonces el de la casa de Infantes y de la Reina? Ciertamente, pero no allí donde tradicionalmente lo hemos valorado: la referencia al mito «herreriano» no está tanto en la repetición de una fachada como en lograr comprender la complejidad del proyecto. Consciente que la arquitectura clásica debe ser antigua y ejemplar, opta por ser ejemplar —y, por tanto, por ser referencia a partir de ese momento— en la compleja articulación del proyecto interior: y si exteriormente minimiza el carácter singular de su arquitectura (aceptando la realidad del terreno, y de ahí pro-

poner un gran zócalo; jerarquizando los accesos a los del Monasterio y componiendo el ritmo de huecos y vanos conforme a la imagen herreriana) ello lo hará desde la voluntad por dar solución urbana a la Lonja, integrando el conjunto en la nueva propuesta de ciudad. Por ello, y una vez definido el tema, cuando años más tarde actúe en la Tercera casa de oficios la solución podrá ya definirse de manera distinta dado que, a su vez, el programa planteará aspectos diferentes.

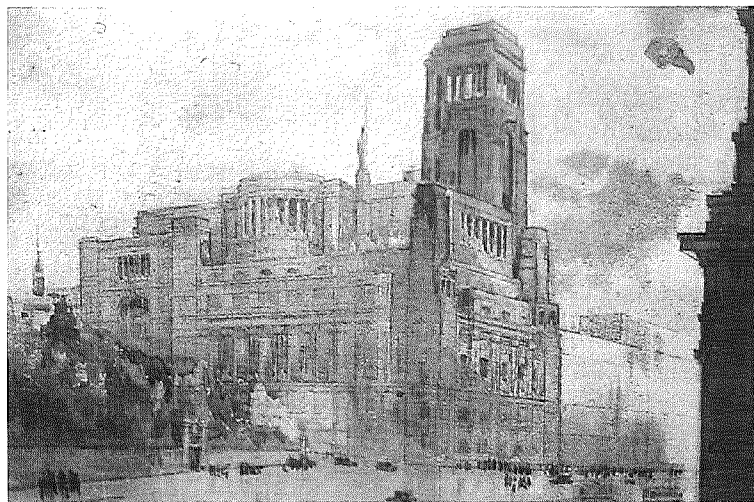
## NOTAS

\* Agradezco a Pepa Cassinello su gran ayuda en la redacción de este trabajo. Sus comentarios y observaciones han contribuido a que pudiese entender la estructura del edificio y las conversaciones que mantuvo sobre el tema han sido esclarecedoras en momentos de confusión.

Deseo dar igualmente las gracias a Pedro Moleón que haya puesto a mi disposición los dibujos de la Casa de Infantes. El levantamiento objeto de este trabajo fue realizado en el curso 1992-93 por Mercedes Barbero, Santos Martín López y Paula Norff, alumnos en aquellos momentos de la Cátedra de Historia de la Arquitectura y del Urbanismo.



1



2

1. *Palacio de Comunicaciones. 1905.*
2. *Círculo de Bellas Artes. 1919.*